الاستراتيجيات السياسية وانعكاسها في النحت السوري خلال القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد.

د. علا المهدي التونسي*

الملخص

تميزت بعض المنحوتات السوريّة العائدة للقرنين التاسع والثامن ق.م. بابتعادها عن الأسلوب السوري الكلاسيكي في تصميم وتنفيذ الأشكال، وأنها تحاكي الأسلوب الآشوري وخصوصاً في نحت أشكال الملوك. حيث عاشت الممالك السورية الشمالية تاريخاً طويلاً من الصراع مع الدولة الآشورية الحديثة، الأمر الذي انعكس على فنّ النحت. ومما لا شك فيه أن بعض أعمال الفن السوري الشمالي كان قد استخدم كوسيلة للتعبير عن بعض المقاصد السياسية خلال هذه الفترة. فالهيئة الآشورية كانت مقصودة في النحت من قبل الحكام والأمراء السوريين لغايات سياسية معينة.

يُعنى البحث الحالي بدراسة نماذج من هذه المنحوتات وإبراز سماتها ومزاياها الفنية. حيث سمح تحليل المشاهد الفنية على هذه المنحوتات (كذلك التطرق للنصوص المدونة عليها) بإلقاء الضوء على بعضٍ من تلك المقاصد السياسية.

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة دمشق– قسم الآثار.

Political Strategies and their Reflection in Syrian Sculptures (9^{th}-8^{th} B.C).

D. Oula ALmhdi Tounsi *

Abstract

Some Syrian sculptures dating back to the ninth and eighth centuries BC were distinguished from classical Syrian Style. It imitates the Assyrian style, especially in carving the figures of kings. Syrian Northern kingdoms lived a long history of conflict with the Neo-Assyrian state, which was reflected in sculpture. There is no doubt that some sculptures of North Syrian art were used to express some political aims during this period. The Assyrian feature in sculpture was intended by Syrian rulers and princes for certain political ends. This current research is concerned with studying some examples of these sculptures and illustrating the artistic features of these sculptures. The analysis of artistic scenes on these sculptures (as well as the texts carved on them) allowed some of these political purposes to be highlighted.

* Archaeologe–Departement Faculty of Literateur and Humanities–Damascus University.

المقدمة:

تعرضت حضارة عصر البرونز الحديث (1600–1200 ق.م) في نهاية القرن الثالث عشر قبل الميلاد لأزمة كبيرة انتهت بانهيار العديد من المراكز المدنيّة الكبيرة في سورية. ويشكل عصر الحديد الأول (1200–900 ق.م) في سورية مرحلة انتقالية اتسمت باستمرار بعض الخصائص والمزايا الحضارية السابقة واختلاف بعضها الآخر. تمتاز مجموعة الممالك الواقعة في المنطقة الشمالية من سورية والمنطقة الجنوبية الشرقية من الأناضول في الفترة الواقعة بين القرنين الثاني عشر ونهاية القرن الثامن قبل الميلاد أنها ممالك لم تعرف الوحدة السياسية أو العسكرية. ولكنها تشترك بسمات حضارية وبثقافة مادية واحدة على الرغم من التنوع العرقي واللغوي السائد فيها، ويُطلق عليها اسم "الممالك الآرامية–اللوفية" [1]. فبعض هذه الممالك ترك نصوصاً ملكيّة مكتوبة بالكتابة الأبجدية الآرامية(كمسلة زكور[2]في تل آفس ونصوص شمأل/زنجرلي التي ستيم التعرض لبعضها في هذا البحث). وبعضها الآخر ترك نصوصاً ملكيّة مكتوبة بالهيروغليفية اللوفية وهي إحدى اللغات غير الرسمية التي كانت مستخدمة في الدولة الحثية خلال عصر البرونز الحديث (كنصوص تل أحمر [3] ومسلات حماة مثلاً [4]). وبعضها الآخر ترك نصوصاً ثنائية اللغة كنصوص موقع كراتبة المدونة باللغتين الفينيقية واللوفية [5]. انتشرت هذه الممالك بين نهر الفرات والبحر الأبيض المتوسط، ومن جبال الأمانوس حتى شمال دمشق جنوباً (انظر الشكل 1)[6]. وعلى الرغم من أن هذه الممالك لم تكن موحدة سياسياً أبداً ، ولكنها شكلت تحالفات عسكرية أحياناً لمواجهة عدوها المشترك وهو الدولة الآشورية الحديثة، التي أطلقت في نصوصها على هذه المنطقة اسم "أرض بلاد خاتي". ولقد تقاسمت تلك الممالك في هذه الرقعة الجغرافية الكبيرة والواسعة العديد من العناصر الحضارية المشتركة والمتشابهة، على الصعيد العمراني، كما على الصعيد الفني والممارسات الاجتماعية والمعتقدات الدينية أيضاً (كعبادة إله العاصفة مثلاً). وتُعد أعمال النحت الضخمة من أشهر عناصر هذه الثقافة المادية المشتركة التي خلفتها

ممالك عصر الحديد. ويمكن إدراج أعمال النحت في ثلاث مجموعات: الألواح الحجرية التي تكسوا قواعد الجدران (الأورتستات/ Orthostates)، والمسلات الحجرية، بالإضافة إلى النحت المجسم أي نحت التماثيل الإنسانية والحيوانية. ومن الجدير بالذكر أن الألواح والمسلات كان ينحت عليها مشاهد متنوعة أو أنها كانت تحمل نصوصاً كتابية. لكن أغلبها كان يحمل مشاهد منحوتة بالإضافة إلى النصوص الكتابية. كذلك الأمر فإن التماثيل التي تحاكي الأشكال الإنسانية أو تماثيل الأسود كانت تنقش أيضاً بالنصوص الكتابية. ومن الملاحظ عند دراسة هذه الأوابد الضخمة أنها لم تُنشأ وتنحت بهدف تزيين المدن أو البوابات والأبنية الرسمية فقط، بل إنها أدت وظائف إعلامية وتذكارية غالباً. فمن الملاحظ مثلاً أن الألواح الحجرية على قواعد جدران الأبنية (الواجهات الخارجية) كانت تزخر بالمشاهد المتنوعة، منها الديني والميثولوجي والحروب والصيد ومواكب الآلهة والملوك واحتفالاتهم وإنجازاتهم في مجال البناء والانتصارات العسكرية [7]. فقد أُستخدم النحت على هذه الألواحكوسيلة لتوجيه الرسائل الإيديولوجية من قبل طبقة النخبة الحاكمة إلى العامة من الناس. لأن هذه المواضيع المصورة (بالإضافة إلى النقوش الكتابية عليها) التي تزخر بالمعاني المرمّزة والصريحة، كانت تكسوا كما قلنا آنفاً الواجهات الخارجية للمساحات العامة، وهي الأماكن التي تجري بها الاحتفالات العامة والمواكب الرسمية (مثل المواكب الشعائرية الدينية والمدنيّة وحفلات التتويج وغيرها). ومن ثمَّ فهي مشاهدة من قبل عدد كبير من الناس، وتشكل (أي المنحوتات) عملياً رسائل مصورة، ولعل أهمها الدعاية للملوك وإنجازاتهم وحماية الآلهة لهم، واستعراض قدراتهم العسكرية..الخ. كذلك الأمر فقد نُصبت المسلات والتماثيل أيضاً لأهداف دعائية وتذكارية متعددة: فهناك مسلات أنشئت لتخليد ذكرى انتصارات الملوك العسكرية، وبعضها الآخر نصب تخليداً وتوثيقاً لإقامة حدود بين الممالك المتنازعة (مسلات الحدود)، وبعضها أنشئ لتدوين المعاهدات السياسية بين الممالك. بالإضافة إلى المسلات والتماثيل الجنائزية التي كانت تخلد ذكرى الميت وتخدم أغراضاً دينية (عبادة

وتقديس الأسلاف). ولعل أكثر هذه الأوابد عدداً (من ألواح ومسلات وتماثيل) تلك التي نحتت ونصبت بهدف تخليد ذكرى بناء المدن أو القلاع أو البوابات.

ومن جهة أخرى، هناك نوع خاص من المنحوتات الضخمة التي كانت تقام لأهداف سياسية (كالتودّد إلى الدولة الآشورية الحديثة وتفادي الخراب المتوقع منهاأو للحصول على الشرعية في الحكم من خلال التشبه بالملوك الآشوريين وغيرها من الأهداف). وهي عبارة أوابد منحوتة (تماثيل ومسلات وألواح حجرية) ظهرت خلال القرن التاسع ،وتطورت ،وانتشرت خلال القرن الثامن قبل الميلاد. تتسم هذه المنحوتات أنها تحاكي الثقافة والأساليب والأشكال الآشورية. حيث إن هذه الهيئة الآشورية كانت مقصودة في النحت من قبل الحكام والأمراء السوريين لغايات سياسية معينة.

تسمح لنا دراسة هذه المنحوتات بالوقوف على جانب مهم من جوانب حضارة عصر الحديد له علاقة بالتاريخ السياسي لهذه الممالك. حيث أتاحت لنا مثلاً دراسة منحوتات مدينة شمأل (زنجرلي حديثاً) رصد العلاقات السياسية بين هذه المملكة الشمالية وبين الدولة الآشورية الحديثة. وقد أبرزت الدراسة الفنية (والنصوص المدونة عليها) تطور هذه العلاقات بدءاً من العِداء خلال النصف الأول من القرن التاسع ق.م، وصولاً إلى الولاء (النصف الثاني من القرن التاسع والقرن الثامن ق.م) مروراً بمراحل عدة. ومن جهة أخرى، فإن التعمق في المعاني المقصودة والمضمنة في هذه المنحوتات تظهر حنكة الملوك السوريين في مواجهة الأخطار التي تشكلها القوى العظمى (الدولة الآشورية الحديثة على وجه الخصوص). وهي أخطار لا يمكن تفادي أضرارها المتوقعة إلا بالتحبّب لها والتودد لها وبمحاكاة ثقافتها. ومما لا شك فيه أن الظرف السياسي الذي عاشته هذه الممالك الشمالية خلال القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد وهو صراعها مع عدو قوي كالدولة الآشورية الحديثة كان سبباً في نشوء هذا النوع من الفن. ولذلك وقبل الدخول في تفاصيل هذه المنحوتات وشرحها لابد من الاطلاع على العلاقات التي

طبعت حياة تلك الممالك الشمالية عميقاً حتى وصلت إلى فن النحت كأسلوب للتعبير عنها.

تقوم الدراسة الحالية بالتعرض أولاً لطبيعة العلاقات بين ممالك شمالي سورية والدولة الآشورية الحديثة. ليتم الانتقال بعدها إلى عرض مجموعة من الأمثلة على الفن السوري الشمالي خلال القرنين التاسع والثامن ق.م من مسلات (كمسلة تل العشارة)، وتماثيل (تمثال هدد يسعي)، وألواح حجرية وتماثيل (من زنجرلي) التي أنشئت لأهداف وغايات سياسية، أو التي عكست مقاصد وغايات سياسية معينة، ودراسة أسلوبها الفني بالإضافة إلى النصوص المدونة عليها.

الدولة الآشورية الحديثة والممالك السورية:

كانت الدولة الآشورية الحديثة قبل القرن الثامن قبل الميلاد تقوم بتدخلات عسكرية مؤقتة في منطقة شمالي سورية وجنوبي شرق الأناضول، ولكن مع حلول نهاية القرن الثامن قبل الميلاد سقطت هذه المنطقة وأُلحقت نهائياً بالدولة الآشورية تحت نظام يطلق عليه اسم "نظام المقاطعات"، حيث أصبحت مثلاً مملكة كركميش والمنطقة التابعة لها مقاطعة آشورية عند سقوطها نهائياً بيد الآشوريين عام 717 قبل الميلاد. ولكن السيطرة الكاملة على الجزء الشمالي من سورية القديمة لم يحدث دفعة واحدة. ففي المراحل الأُولى (بين عامي 900 و 750 ق.م تقريباً) استطاعت الدولة الآشورية الحديثة أن تسيطر فقط على المنطقة الواقعة إلى الشرق من نهر الفرات، ولعل أبرز الأحداث العسكرية خلال هذه الفترة هو احتلال الملك شلمناصر الثالث (858–824 ق.م) لتل برسيب (عاصمة بيت عديني الآرامية، تل أحمر حالياً) عام 856 ق.م، وتغير اسمه ليصبح "كار شلمناصر"، فتحولت بذلك من مملكة مستقلة إلى مقاطعة آشورية. وخلال هذه المرحلة كان نهر الفرات يشكل حداً طبيعياً بين الدولة الآشورية الحديثة والممالك السورية في شمالي سورية وجنوبي الأناضول، ولكن ملوك هذه الدولة القوية كانوا يقطعون النهر باستمرار ويقومون بحملات عسكرية بهدفجمع الضرائب والجزيات من تلك

الممالك. وبهدف إخضاعها لمعاهدات واتفاقيات تبعيّة تضمن بالإضافة إلى تحصيل الضرائب السنوية مرور البضائع والقطع العسكرية الآشورية في المنطقة التي تُدار محلياً من قبل حكامها. وخلال المرحلة الثانية، الواقعة تقريباً بين عامي 750 و 700 قبل الميلاد قام ملوك الدولة الآشورية الحديثة ومنهم تغلاتبلاصر الثالث وشلمناصر الخامس بالعديد من الحروب والحملات العسكرية على المنطقة الشمالية من سورية بهدف إخضاعها نهائياً، الأمر الذي حصل أخيراً في عهد الملك سارجون الثاني (721-705 ق.م)، فبحلول عام 708 ق.م تقريباً تحولت منطقة شمالي سورية وجنوبي شرق الأناضول، وكامل القسم الجنوبي من بلاد الشام القديمة إلى مجموعة مقاطعات آشورية.

يزخر التاريخ السياسي للمنطقة بمجموعة من التحالفات العسكرية التي جمعت العديد من الممالك السورية القديمة بهدف التصدي للملوك الآشوريين، ولعل أشهرها التحالف الذي ضم اثني عشر ملكاً من الملوك السوريين بقيادة ملك دمشق "أدد-إدري" و"إرخوليني" ملك حماة لمجابهة الملك شلمناصر الثالث، الذي عبر نهر البليخ والفرات وتوجه إلى حلب ولم يلق هناك أي مقاومة، بل أخذ الجزية وقدم قرابين للإله "هدد" في معبد حلب. ثم توجه إلى مدينة قرقر حيث التقتْ جيوشه مع جيش مؤلف من اتحاد 12 مملكة في معركة قرقر عام 853 ق.م[8]. وعندما انتصر عليها استولى على الأسلحة وقتل 25000 جندي وقام بتدمر المدينة[9].

ولكن ومن جهة أخرى، فإن تلك الممالك كانت متصارعة فيما بينها غالباً بسبب التنافس لتوسيع حدودها وللسيطرة على الطرق التجارية، وهناك العديد من الممالك السورية التي أعلنت ولاءها سلمياً للدولة الآشورية الحديثة بهدف كسبها ضد أعدائها من الممالك المجاورة. فعندما قاد ملك أرفاد "أتارشومكي" تحالفاً ضم ثمانية ملوك ضد مملكة جرجوم (في سهل مرعش حالياً) تدخل الملك الآشوري أدد نيراري الثالث (811-783 ق.م) لمحاربة هذا التحالف وكان تدخله لمصلحة ملك جرجوم "أوشبيلولومي" الذي استعان بالآشوريين ضد خصمه "أتارشومكي" وكان يتصرف كحليف للآشوريين، ثم عيِّن

الحدود بين المملكتين المتنازعتين عام 804/805 ق.م[10]. كذلك أيضاً يمكن ذكر مثال مملكة "قوي" (مملكة أضنة في سهل كيليكية) [11] التي أعلنت ولاءها للدولة الآشورية سلمياً بهدف كسب الآشوريين في معاركها مع الممالك المجاورة. حيث يصف الملك "واريكاس/Warikas "[12] نفسه كابن للملك الآشوري في النص المدون على تمثال لإله العاصفة باللغتين اللوفية والفينيقية [13]: "1. أنا واريكاس، ابن ... من سلالة موكساس، ملك خياوا، خادم تارخونزاس، الرجل المبارك من الشمس 2. أنا واريكاس وسعت خياوا 3. وأنا جعلت سهل خياوا يزدهر بمساعدة تارخونزاس والآلهة آبائي 4. أنا وضعت حصاناً فوق حصان 5. وضعت سلاحاً فوق سلاح 6. وأصبح الملك الآشوري وكامل المنزل الآشوري لي أباً وأماً 7. وخياواوآشور أصبحوا منزلاً واحداً 8. وهكذا ضربت قلاعاً قوية 9. وبنيت ثمانية في جهة الشرق وفي جهة الغرب (سبعة) قلاع 8. وهكذا هذه الأماكن كانوا... لقصر بلاد النهر 9. أنا، بنفسي في بلاد 10 .كل الأشياء الجيدة".يُظهر لنا النص إذاً أن الاتحاد بين مملكة "قوي" (اسم المملكة بالآشورية بينما ذكرت باللغة اللوفية باسم "خياوا") وبين الدولة الآشورية كان إرادياً وسلمياً ،حيث يصور لنا هذا النص الملك الآشوري بصفة الحامي، وهو كالأب والأ م لملك "خياوا"، كذلك الأمر فإن "كامل المنزل الآشوري" أصبح لهذا الملك بمثابة الأب والأم[14].

الاستراتيجيات السياسية وانعكاسها في النحت السوري :

تتيح لنا دراسة بعض المنحوتات من الناحية الفنية والنصية فهم الأهداف أو المقاصد السياسية من إنشائها، أو فهم الوظيفة التي أدتها في الإعلان عن هذه المقاصد، كما أن دراسة بعض الأوابد المنحوتة في سورية وتحليلها يمكن لها أن تسهم في إكمال الصورة التاريخية التي عرضت آنفاً (خصوصاً من خلال أمثلة زنجرلي، انظر لاحقاً). فمن خلال دراسة بعض المسلات والتماثيل والألواح الحجرية التي كستْ قواعد جدران بعض القصور السورية من حيث السمات الفنية والأشكال المنحوتة عليها، أمكن تعرف ثلاثة مقاصد سياسية: أولها تفادي الخراب والتودد للدولة الآشورية، ثانياً: الحصول على

شرعية الحكم من خلال التشبه بملوك القوى العظمى (الدولة الآشورية)، ثالثاً: الإعلان عن التحالف مع الدولة الآشورية الحديثة والتباهي بهذه القوة الحليفة لإخافة الأعداء من الممالك المجاورة.

أ. مسلة تل العشارة:

أقيمت بعض الأوابد التذكارية لأهداف سياسية معينة منها تفادي الخراب والتودد إلى القوى العظمى. ولا شك أن مسلة تل العشارة تعد الأبرز في هذه الفئة من الأوابد. عُثِر على هذه المسلة البازلتية (ارتفاعها 0.90 م) في تل العشارة في منطقة الفرات الأدنى (الشكل 2)[15]. حيث كانت تقوم في هذا التل الأثري مدينة "سيرقو" القديمة، أو "ترقا" أرض ملوك "خانا" خلال عصري البرونز الوسيط والحديث. أصبحت مدينة "سيرقو أو شيرقو" في بداية القرن التاسع قبل الميلاد مركزاً لاتحاد قبائل "لاقي" (Laqê) الآرامية المنتشرة في عدة مدن على طول الجزء الأدنى من نهري الفرات والخابور. وهي المدينة التي سكن فيها "شيخ" اسمه "مودادو" الذي أطلق على نفسه اسم "رجل لاقي" زعيماً لهذا الاتحاد[16].

تحمل المسلة منحوتات بارزة على ثلاثة أوجه ونصاً مكتوباً بالأكادية (الشكل 2)، وقد أُرِّخت حسب النص بحوالي 884 ق.م[17]. حيث يظهر على وجه المسلة إله العاصفة متجهاً نحو اليمين، ولقد صور على الطريقة السورية الشمالية (الإله المحارب الذي نجده في أغلب منحوتات حلب) يحمل فأساً بيده اليمنى المرفوعة فوق رأسه وكتفه، وبيده اليُسرى يحمل أفعى ليقتلها بالسلاح. إلى جانب إله العاصفة يظهر شخص آخر بطوله، وهو ممثل من الوجه الأمامي. يمتاز أنه حاسر الرأس ويتجه بنظره نحو الأفعى في يد إله العاصفة. يلبس ثوباً بكمين قصيرين ويمسك بيده اليسرى سنابل القمح ويستند بيده اليمنى على عصا. وإذا كانت هوية إله العاصفة واضحة لا خلاف عليها، فإن هوية هذه الشخصية غير محددة تماماً. حيث فُسِّرت على أنها تمثل الإله دجن وهو الإله الرئيس في منطقة الفرات، وكان له معبدٌ كبير في مدينة ترقا[18]. كما فُسِّر أيضاً على أنه

الملك "توكولتينينورتا الثاني" (890–884 ق.م) استناداً إلى النص الآشوري الذي تصعب قراءته كثيراً، وبسبب غياب قرون الألوهية التي تميز الآلهة في الفن [19]. وبين هاتين الشخصيتين يظهر الراهب أبكالو (الرجل -السمكة، أبكالو بالأكادية هم حكماء السماء السبعة، أنصاف آلهة، والمسؤولون عن خلق الثقافة والحضارة، وهم الكهنة الرئيسيون للإله إنكي كبير الآلهة السومرية). كما حملت المسلة أيضاً إلى جانب الأشكال التصويرية نصاً مكتوباً بالأكادية، ولكنها (أي الكتابة) عبارة عن إضافة لاحقة على المسلة. وحسب تفسير العلماء الذين قرؤوا النص (غير مكتمل وغير واضح) فإن من كتبه هو الملك "توكولتينينورتا الثاني" من أجل والده الملك "أدد نيراري الثاني"، مشبهاً إياه بالإله الذي قتل الأفعى[20]. ومن هنا يمكن الاستخلاص أن القبائل الآرامية (شعب لاقي) كانت قد مُثلت هنا على شكل أفعى السهوب التي يقتلها الإله. حيث يشير السطر الرابع من النص أن الملك الآشوري "قلع قرن الأفعى السام" ، وهذه إشارة إلى القبائل الآرامية المهزومة في منطقة لاقي (منطقة الفرات الأوسط). من الممكن إذاً القبول أن النص الأكادي المضاف بشكل لاحق على هذه المسلة هو من تنفيذ الملك الآشوري المنتصر لإعلان انتصاره على قبائل الآراميين. ولكن التمعن في الأشكال المنحوتة التي يغلب عليها الطابع السوري في السمات والمزايا الفنية يجعل من قبول هذا التخمين صعباً بعض الشيء. فلهذه المسلة خصائص فنية سوريّة كتمثيل الإله "هدد" على الطريقة السورية الشمالية بثوب قصير يكشف عن إحدى الساقين، وبوضعية المحارب (رافعاً أسلحته)، وشكل قرون الألوهية على قبعته ،وهي بارزة من الأمام وليس من الجانبين. الأمر الذي دفع معظم الباحثين إلى الاعتقاد أن من صنع هذه المسلة زعيم أو شيخ آرامي في "سيرقو" وليس الملك الآشوري [21]. ولذلك فإنه يمكن لنا أن نتصور أن النص المضاف عليها لاحقاً قد يكون من قبل هذا الزعيم الآرامي أيضاً لأهداف سياسية: ليحمي نفسه من الآشوريين، ولتلافي دمار المدينة عند دخولهم، وكذلك لكسبهم كحليف في صراع "لاقي" ضد القبائل الآرامية المجاورة والتي تهدد طرق التجارة. وإذا كان هذا

التفسير صحيحاً فإن ذلك يشير إلى حنكة وفطنة سكان "لاقي" السياسية. ولكنه يقدم لنا أيضاً مثالاً واضحاً عن الطريقة التي استخدم فيها السوريون القدماء فن النحت في التعبير عن الغايات والمقاصد السياسية.

ب. تمثال "هدد يسعي" من تل الفخيرية:

تتجلى هذه الوظيفة السياسية بوضوح في مثال آخر وهو تمثال حاكم أو ملك محلي (تمثال "هدد يسعي") الذي عثر عليه في تل الفخيرية الواقع جنوب بلدة رأس العين في شمالي شرق سورية (الشكل 3). يحمل تمثال "هدد يسعي (Hadad-yis'i)" ابن "شمش نوري" من "جوزن" نقشاً ثنائي اللغة (المسمارية الآشورية- والأبجدية الآرامية، رقمه: KAI 309). يقع التل على بعد 2.5 كم الى الشرق من تل حلف [22] (مدينة جوزن الآرامية). نُحِت التمثال من حجر البازلت الرمادي غامق اللون، وهو يُمثل رجلاً ملتحياً (هدد يسعي) بملامح وثوب آشوري (الشعر وغطاء الرأس واللحية)، واقفاً بأرجل متوازية ويدين مضمومتين على الصدر على الشكل الآشوري تماماً. يبلغ ارتفاع التمثال 1.65 م وترفعه القاعدة ليبلغ 2 م. يرتدي الرجل الممثل ثوباً طويلاً ويغطي صدره وشاح ينسدل على كتفه الأيسر، ويرتدي بأقدامه الصندل. تأتي أهمية هذا التمثال من حيث كونه يحمل نصاً آرامياً من أطول النصوص المكتشفة حتى الآن، في حين أن تمثيل الرجل جاء بطريقة آشورية واضحة ،فهو يشبه تماثيل الملك "آشورناصر بال الثاني" (883-859 ق.م) و"شلمناصر الثالث" (858-824 ق.م)[23]. فلو نظرنا إلى شكل الملك "شلمناصر الثالث" (الشكل 4) لوجدنا تطابقاً واضحاً بين تمثال "هدد يسعي" (الشكل 3) وتمثال هذا الملك الآشوري. يؤرخ التمثال بالفترة الواقعة بين 850 و 825 قبل الميلاد[24]. ويتألف النص المكتوب عليه من مقطعين، ففي البدء كُتب المقطع الأول (أ) من النص الآشوري بالكتابة المسمارية (أ: الأسطر 1-18) على وجه التمثال ثم تُرجم إلى اللغة الآرامية (الأسطر 1-12) (وهو النقش الأول). وعلى العكس من ذلك فقد كُتِب المقطع الثاني (ب) أولاً باللغة الآرامية (ب: 12-23) ثم تُرجِم لاحقاً إلى الأكادية (الأسطر 19-

38)[25]. ويبدأ النص الآرامي بعبارة خاصة تُعرِّف بالأثر: "تمثال هدد يسعي الذي وضعه أمام هدد سيكان" (سيكان هي تل الفخيرية، الموقع المفترض لواشوكاني عاصمة مملكة حوري ميتاني). يتألف النص المسماري الأكادي من 38 سطراً والنص الأبجدي الآرامي من 23 سطراً[26]، حيث كان النصان متطابقين إلا من بعض الاختلافات التي سيشار إليها. يوضح لنا النص أنه تمثال "هدد يسعي" المقدم إلى إله العاصفة "هدد" للتقرب منه: "6. هدد يسعي "ملك" جوزن (وردت بالنص الآشوري "حاكم" جوزن)، ابن 7. شمش نوري ملك جوزن (في النص الآشوري حاكم جوزن)، لأجل روحه ولأجل طول أيامه 8.ولأجل إطالة سنينه ولأجل صحة منزله وسلالته 9. وناسه ولإنقاذه من المرض، ولجواب صلاته، 10. ولتلقى كلماته الاستحسان، من قبل الإله أشاد له التمثال وأهداه إياه". ويوضح المقطع الثاني من النص: تمثال هدد يسعي، 13. ملك جوزن (بالنص الآشوري حاكم جوزن)، وسيكان وأزران. من أجل تمجيد ودوام عرشه. 14. وإطالة حياته، ولكي تكون كلماته ممتعة للآلهة وللرجال، 15 جعل هذا التمثال أفضل من ذي قبل. أمام هدد 16. الذي يسكن في سيكان، رب الخابور، وضع تمثاله. الشخص الذي سيمحو اسمي من الأثاث 17. من منزل هدد سيدي، ربي هدد لا يقبل طعامه ولا شرابه 18. من يده[27].

إن هذا التمثال المصنوع محلياً في المنطقة يعود كما رأينا "لهدد يسعي"، الذي يعرِّف نفسه في النص الآرامي أنه ملك (mlk)، أما النسخة الآشورية فتصفه "بالحاكم" (sakin mati). ولكنه يرتدي الثياب الآشورية كالقبعة ،وتبدو عليه ملامح الملوك الآشوريين كالشعر المجعد والمنسدل حتى الأكتاف، حتى يبدو التمثال كنسخة مطابقة عن تماثيل الملوك الآشوريين (انظر الشكلين 3 و4). وهذه عادة أو ظاهرة في الأعمال السورية بدأت في النصف الثاني من القرن التاسع ق.م وانتشرت خلال القرن 8 ق.م، أي التشبه بالصفات الآشورية في نحت التماثيل. حيث كانت هذه الهيئة الآشورية مقصودة في النحت من قبل الحكام والأمراء السوريين لغايات سياسية. فالملك "هدد يسعي" يقدم نفسه

كرجل آرامي منحدر من السلالة الملكية في جوزن، ولكنه في المقابل أيضاً فإنه يعترف بالسلطة الآشورية من حيث إنه وصف بكلمة "حاكم" في النص الآشوري. ربما كان سبب تشبه "هدد يسعي" الآشوري هو رغبته بالتماس الشرعية في دوره كملك محلي. فمن الملاحظ أنه ودون قراءة النص كان التمثال سيبدو آشورياً ولن يُعرف أبداً أنه يعود لحاكم آرامي. يوضح هذا التمثال والنص المنقوش عليه أن الآراميين أسهموا في الإدارة الآشورية في منطقة الفرات من خلال اعترافهم بالسلطة الآشورية. وكما أشرنا آنفاً فإن هذه المنطقة خضعت للآشوريين بين عامي 900 و750 ق.م قبل بقية المناطق الواقعة إلى الغرب من نهر الفرات. فازدواجية الصفة "ملك" و"حاكم" تدل على أن الأمراء المحليين وجدوا مكاناً لهم في الصفوف العليا في الإدارة الآشورية، وأنهم خضعوا لهذه السلطة مقابل إبقائهم في مناصب عالية "حاكم". وهذا مثال آخر عن انعكاس الاستراتيجية السياسية في فن النحت. كما ويُعد مثالاً آخر عن الحنكة السياسية للآراميين في مواجهة العدو الآشوري الذي لا يمكن الوقوف بوجهه.

ج.النحت في يأدي/شمأل (زنجرلي):

تتيح لنا دراسة الأوابد المنحوتة في مدينة شمأل (زنجرلي حديثاً) [28] رصد العلاقات السياسية بينها وبين الدولة الآشورية الحديثة. فمن خلال دراسة المنحوتات (من الناحية الفنية ومن خلال دراسة النصوص المكتوبة عليها) التي تعود إلى الملكين "كيلامو" و"بَرراكب" يمكن تتبع هذه العلاقات. وهي علاقات بدأت بالعداء للدولة الآشورية (الملك "حيانو" بداية القرن التاسع ق.م) ثم بالاستعانة بها لكسبها في معارك شمأل مع الممالك المجاورة (الملك "كيلامو" النصف الثاني من القرن التاسع ق.م). وبعد ذلك نرى الاستعانة بها مرةً أخرى لاستعادة العرش بعد ثورة أطاحت بالملك "بَرسور"، ثم أخيراً الولاء التام لها (الملك "بَرراكب" الذي يصف نفسه أنه خادم الملك الآشوري، نهاية القرن الثامن ق.م). ومن الملاحظ أن طرازاً فنياً خاصاً في النحت كان قد بدأ بالظهور على يد الملك "كيلامو" وهو طراز ابتعد في تمثيله الفني للملك عن الأسلوب المحلي على غرار

منحوتات كركميش وتل حلف وغيرها، وعُنيَ بإظهاره متشبهاً بالملوك الآشوريين (من حيث اللباس والوضعية وتفاصيل أخرى). ولقد بدأ هذا الطراز مع الملك "كيلامو" الذي حكم في النصف الثاني من القرن التاسع ق.م (840–815 ق.م أو 835–810 ق.م)، ونلحظ أنه استمر بعده مدة مئة عام.

كشف عن آثار مدينة "شمأل" (وهي التسمية الآشورية/ "يأدي" التسمية المحلية) في زنجرلي الواقعة على حافة جبال الأمانوس الشرقية (في جنوب تركيا حالياً). وهي عاصمة مملكة "يأدي" الآرامية التي تفردت بموقع استراتيجي مهم كان مسيطراً على المعبر الوحيد الذي يقطع الجبال ويصل إلى سهل كيليكية [29]. كما أنها تحتل موقعاً مركزياً بين عدة ممالك سورية أخرى منها ملاطية إلى الشمال وحلب إلى الجنوب وكركميش وتل حلف إلى الشرق وكراتبة إلى الغرب (انظر الخريطة في الشكل 1). يعود الاستيطان الأول في الموقع إلى عصر البرونز الوسيط ولكن الموقع هُجِر فترة طويلة (منذ عصر البرونز الحديث ونهاية القرن العاشر ق.م). ولقد بنيت المدينة بشكل دائري (الشكل 5)،وهي مؤلفة من المدينة المنخفضة (39 هكتاراً)، ومن المدينة المرتفعة (القلعة، 5 هكتاراً) [30]. تمتاز مدينة شمأل بمنحوتاتها الغزيرة، وتشكل الألواح الحجرية المنحوتة بمختلف المواضيع والتي تكسوا قواعد الجدران من الجهة الخارجية (الأورتستات) النسبة الأكبر من هذه المنحوتات، فضلاً عن التماثيل والمسلات. وقد كتبت النصوص على هذه الأوابد بعدة لغات، اللغة الفينيقية (كنقش "كيلامو" انظر لاحقاً) واللغة الآرامية–الشمألية (وهي فرع أو لهجة من الآرامية، كنصوص "بَرراكب"، انظر لاحقاً). كما عُثِر أيضاً على أوابد منحوتة في مواقع قريبة من مدينة شمأل (تتبع للمملكة) نُقِش عليها نصوصٌ باللغة الهيروغليفية اللوفية[31]. وتؤرخ الألواح المنحوتة التي تزين قواعد جدران بوابات المدينة وجدران أبنيتها الرسمية الخارجية بالفترة الممتدة بين النصف الثاني من القرن العاشر قبل الميلاد وبداية القرن السابع قبل الميلاد. وبحسب الطراز الفني للأشكال المنحوتة فإنه يمكن تقسيم هذه المنحوتات إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى : هي الأقدم والتي تؤرخ إلى النصف الثاني من القرن العاشر وحتى نهاية القرن التاسع ق.م. تمتاز هذه المنحوتات أنها ذات طراز وسمات فنية محلية تشبه كثيراً منحوتات كركميش وتل حلف. أما المجموعة الثانية : فتؤرخ إلى الفترة الممتدة من بداية القرن الثامن وحتى بداية القرن السابع [32]. حيث كان هذا القسم من المنحوتات يحمل تأثيرات آشورية [33]، لأن ملوك "يأدي" خلال هذه الفترة كانوا قد بدؤوا علاقاتهم السياسية مع الدولة الآشورية وانتقلوا من المعسكر المعادي لها إلى المعسكر الموالي لها (انظر لاحقاً). بنيت مدينة "شمأل" وفق مخطط مسبق، بشكل دائري (أو مفلطح قليلاً) وانسجاماً مع هذا الشكل كانت الأسوار الخارجية والداخلية دائرية الشكل أيضاً (الشكل 5). للمدينة ثلاث بوابات، شمالية وشرقية وجنوبية، وتشكل الأخيرة بوابة المدينة الرئيسة ، فهي تقع على محور واحد مع بوابة الأكربول (البوابة D). وتتألف المدينة المرتفعة في شمأل (القلعة) من مجمع ملكي يقع في الجزء الشمالي الغربي منها ،وتشكل البوابة (Q) نقطة الدخول الوحيدة إلى هذا المجمع الملكي[34]. انتظمت أبنية هذا المجمع حول باحتين (الباحة M والباحة R)، القسم الأول من الأبنية هو القسم المنظم حول الباحة الشمالية الغربية (وهما البناءان J وK). وكذلك الأمر فإن القسم الجنوبي من الأبنية انتظم حول الباحة الجنوبية–الغربية: الحيلاني IV والرواق الشمالي الغربي، والحيلاني IIوالحيلانيIII (الشكل 6)[35]. وتعد الألواح الحجرية التي تزين الواجهات الخارجية للبناء الحيلاني IV والرواق الشمالي المتصل به من الجهة الغربية والتي أقامها الملك "بَرراكب" (733-711 ق.م) من المنحوتات الأحدث عهداً والتي تبدي تأثيرات آشورية [36]. ولكن المثل الأول والأسبق للمنحوتات الشمألية ذات التأثير الآشوري كانت قد ظهرت قبل عهد الملك "برراكب". حيث يعود المثال الأول إلى الملك "كيلامو" في لوح حجري زين مدخل البناء J(رقم اللوح: زنجرلي 65، ارتفاعه: 1.56 وعرضه 1.30)[37].

1. لوح الملك كيلاموا:

عُثر على لوح كيلاموا (الشكل 7) في الجهة الشمالية الغربية من مدخل القصر J (أي أن هذا اللوح كان يكسو الجزء المنخفض من جدار المدخل الشمالي الغربي)، حيث كان جانبا مدخل البناء مكسوين بلوح حجري بازلتي واحد من كل جهة. يظهر عليه شخص الملك "كيلاموا" مع نص مؤلف من ستة عشر سطراً كتب باللغة الفينيقية. يقع البناء J في المجمع الملكي الواقع في الجزء الشمالي الغربي من المدينة. ومما لا شك فيه أن هذا المجمع المؤلف من مجموعة أبنية رسمية موزعة حول باحتين وبوابة خاصة (البوابة Q) كان قد بُني على عدة مراحل [38]. فالبناء J مثلاً وهو (قصر الملك كيلاموا) كان مؤلفاً فقط من غرفتين ورواق الدخول (يقوم سقفه على عمود يقع في عرض المدخل). ولكن وفي مرحلة بناء لاحقة تم إضافة مجموعة من الغرف تقع إلى الشمال من الغرفة الرئيسة في البناء (وهي عبارة عن حمامات ووحدات سكنية أصغر ووحدات عمل وتحزين). كما تم إضافة بناء آخر ملاصق للبناء J وهو البناء K المشيد وفق الطراز ذاته،والمخطط (رواق الدخول القائم سقفه على ثلاثة أعمدة، يفضي إلى غرفة رئيسة مستعرضة ،وغرفة أخرى ثانوية تقع خلف الغرفة الرئيسة). يعد هذا اللوح المثال الأول على سلسلة من المنحوتات اللاحقة التي باتت تحاكي الأساليب الآشورية بشكل مقصود من قبل صانعيها (ويتصف أنه يحمل سمات محلية وتأثيرات آشورية معاً).

فصورة الملك المنحوتة فوق النص الكتابي تعكس طرازاً محلياً تندمج فيه الأشكال المصورة مع النصوص الكتابية على غرار الكثير من النصوص المنقوشة على الألواح أو المسلات أو التماثيل في منطقة شمالي سورية (الشكل 7). ولكن شكل الملك، خصوصاً شعره ولحيته وقبعته وشكل ردائه نُحتتْ جميعُها وفقاً للشكل والطراز والأسلوب الآشوري.حيث يلبس الملك مثلاً قبعة تشبه القبعة الملكيّة الآشورية، فهي مدببة في الأعلى (بشكل كرة) ويتدلى منها شريط مزدوج ينسدل على ظهره [39]. والثوب الآشوري أيضاً، وهو ثوب طويل وينسدل حتى القدمين، ويمتاز بخطوط مائلة، وله جانب واحد

ملفوف على الكتف. وكذلك الشعر ذي الحلقات المنسدل على كتفيه واللحية الطويلة مربعة الشكل والمجعدة أيضاً. وكذلك الأسوار في يده على غرار الملوك الآشوريين. فضلاً عن حركة يده التي تشير إلى الرموز الإلهية الآشورية فوق رأسه (وهي حركة مألوفة في الفن الآشوري وترمز إلى اتصال الملك بالآلهة وظهرت على المنحوتات وخصوصاً المسلات الآشورية). ويمكن رؤية جميع هذه التفاصيل في شكل الملك "شلمنصَّر" الممثل على قطعة لبن مزججة في نمرود (انظر الشكل 8). يحمل "كيلاموا" في يده اليسرى زهرة لوتس متدلية نحو الأسفل (هذا تأثير غير آشوري). أما النص المكتوب بالفينيقية (رقمه KAI 24) فهو يخلد أعمال الملك "كيلاموا" (الذي حكم بين عامي 835/840 و 810/815 ق.م). حيث يؤكد "كيلاموا" أنه "استأجر" الجيش الآشوري لمساعدته في خلافه مع "الدانونيين" (سكان مملكة أضنة المجاورة). وبالإضافة إلى شرح أعماله الجيدة في الحكم فهو يؤكد ارتباطه بالسلطة الآشورية الأمر الذي انعكس بالفن كما سبق وذكرنا حيث مثَّل الملك نفسه بالصفات والسمات الآشورية.

يبدأ الملك نصه بالتعريف بنفسه وبسلالته الملكيّة: " 1. أنا كيلاموا ابن حيانو" ثم يخبرنا أن أعماله فاقت أعمال أسلافه، ففي حين أن أسلافه لم يفعلوا أي شيء قام هو بصنع الأمجاد لمملكته: "2. حكم جبار يأدي، 3. ولكنه لم يفعل شيئاً، 4.وبانيهو حكم أيضاً يأدي، 5. ولكنه لم يفعل شيئاً، 6. والدي حيانو حكم أيضاً يأدي، 7. ولكنه لم يفعل شيئاً". ثم يصف لنا الملك "كيلاموا" حالة يأدي بين الملوك الأقوياء: " 11. أسلافي لم يفعلوا كل ما فعلته أنا، 12. كان بيت أبي وسط ملوك أقوياء، 13. وكل واحد كان يمد يده للقتال 14. وأنا كنت في يد هؤلاء الملوك". وأنه قام بالاستعانة بالملك الآشوري (لا يسميه ولكنه غالباً الملك "شلمنصَّر الثالث" الذي حكم بين عامي 858 و 824 ق.م) لكي يوقف امتداد المملكة المجاورة له وهي مملكة أضنة (التي سمي أبناؤها في النص باسم الدانونيين): "17. ملك الدانونيين كان أقوى مني، 18.ولكني استأجرت ضده ملك آشور". مما لا شك فيه أن كلمة "استأجرت" تعني أنه قام بدفع الجزية للملك الآشوري

لكي يكسب دعمه في صراعة مع مملكة أضنة المجاورة، ثم يشيد الملك في الجزء الثاني من النص ببراعته في السياسة الداخلية لمملكته، فهو الذي قام بالإحسان إلى قسم فقير من الرعايا (طبقة اجتماعية أو عرقية فقيرة) وهم الذين "كانوا يعامَلون كالكلاب" واسمهم موشكابيم (muškabim/mškbm)[40]:

"19. كان على الرجل أن يدفع امرأة يافعة ليحصل على خروف ورجل لقاء ثوب، 20. أنا كيلاموا ابن حيانو، 21. أنا حكمت على عرش أبي، 22. من قبل، خلال حكم الملوك السابقين، كان الموشكابيم يعامَلون كالكلاب، 23. لبعضهم أنا كنت أباً، 24. ولبعضهم أنا كنت أماً، 25. ولبعضهم أنا كنت أخاً". ليخبرنا لاحقاً حول الازدهار الاقتصادي في عصره: "26. أنا جعلت الرجل الذي لم يرَ أبداً وجه خروف مالكاً لقطيع، 27. أنا جعلت الرجل الذي لم يرَ أبداً وجه ثور مالكاً لقطيع وسيد الفضة وسيد الذهب". أما في نهاية النص فيهدد الملك أنّ من يتجرأ ويمحوا النص فإنه سوف يرى الصراع يتأجج ثانيةً بين فئتين من السكان وهم (الموشكابيم muškabim الفقراء ربما من اللوفيين، والبعريريم b'rrm/ba'ririm الآراميين طبقة النخبة) بالإضافة إلى لعنة الآلهة عليه: "34. ومَنْ يشطب هذا النقش فليحطمْ رأسه بعل الصمد" [41]. يمكنا أن نفهم إذاً أن "كيلاموا" قال بوضوح إنه نقل مدينة "شمأل" من حال المعارض للدولة الآشورية التي كانت عليه أيام أبيه "حيانو" إلى معسكر موالٍ لها ،وهذا ما قد يفسر ظهوره متشبهاً بالملوك الآشوريين. فالهيئة الآشورية التي يظهر بها الملك الآرامي كيلامو ربما كانت تهدف إلى الإعلان عن قبول مملكة "يأدي" للدولة الآشورية الحديثة كقوة صاعدة في المنطقة. وهو من وراء ذلك يعلن أيضاً للملوك الآخرين في منطقة شمالي سورية أن "شمأل" تقف من الآن فصاعداً مع الآشوريين، وضد التحالف السابق الذي كانت تنتمي له في عهد والده. وهو تحالف كان يهدف إلى محاربة الآشوريين في شمالي سورية، حيث ذكر الملك "حيانو" والد "كيلاموا" ثلاث مرات في حوليات الملك الآشوري "شلمنصَّر"، خصوصاً في عام 858 ق.م كأحد أفراد الحلف المعادي للدولة الآشورية [42].

وهذا مثال واضح عن الاستراتيجية السياسية التي انعكست في النحت بشكل مقصود. لا يوجد إذاً في نص "كيلاموا" ما يشير إلى معارك أو إكراه من قبل الدولة الآشورية، بل على العكس من ذلك هناك يشهد النص على السلام والازدهار الاقتصادي الذي شهدته البلاد بعد تحالفها مع الدولة الآشورية. ومن الملاحظ أن السمات الجديدة الآشورية التي ظهرت على لوح "كيلاموا" والتي لم تكن مشاهدة على المنحوتات السابقة لعهده، تطورت في عهد خلفائه وأصبحت مشاهدة بكثرة على المنحوتات، خصوصاً في عصر الملك "بَرراكب". لقد كان هذا التشبه بالشكل والسمات الملكية الآشورية فاتحة لحقبة جديدة في الفن الشمألي الملكي.

2. نص الملك "بَرراكب"على تمثال لأبيه "باناموا الثاني":

يمكن تتبع العلاقة السورية مع الآشوريين في عصر "باناموا الثاني" الذي مات وهو يحارب في دمشق إلى جانب الملك الآشوري "تغلاتبلاصر الثالث". حيث يصف النص الذي نقشه ابنهالملك "بَرراكب" على تمثال جنائزي (الشكل 9) مخصص لوالده المتوفى كيف صعد إلى العرش وقضى على الثورات المحلية بمساعدة الملك الآشوري. عُثر على جزء من تمثال يعود للملك "باناموا الثاني" في قرية قريبة من موقعزنجرلي، تُدعى "تحتالي بينار". مُثِّل الملك بحجم أكبر من حجم رجل طبيعي، ولكنَّ التمثال مكسورٌ ولم يُعثر إلا على جذعه فقط. يوضح النص أن الملك "برراكب" هو الذي أقام هذا التمثال من أجل والده المتوفى "باناموا الثاني" [43]. حيث شاعت في عصر الحديد عادة إنشاء تماثيل جنائزية للمتوفين من الملوك المؤلهين، وكانت الأضاحي من الطعام والشراب تقدم سنوياً لهذه التماثيل التي تسكن فيها روح المتوفى. وتذخر الآثار السورية بالعديد من هذه التماثيل الجنائزية، أهمها تماثيل تل حلف وتمثال من زنجرلي وتمثالين من كركميش. تأتي أهمية تمثال "باناموا الثاني" الجنائزي في النص الطويل المنقوش عليه باللغة الآرامية–الشمألية (لهجة متفرعة من الآرامية، رقم النص KAI 215). وتكمن أهمية هذا النص من خلال المعاني العديدة التي قصد الملك "بَرراكب" تخليدها وتوثيقها على

التمثال. حيث يبدأ الملك بالتعريف بسلالته الملكيّة وبالتمثال المقام لتخليد ذكرى والده [44]: "1. هذا التمثال أقامه برراكب لوالده، 2. لباناموا، ابن بَرسور، ملك يأدي"، ثم يشرح فيه الملك عن ثورة قامت ضد جده الملك "بَرسور": " 5. بسبب بر والده، أنقذته آلهة يأدي من الدمار، 6. مؤامرة كانت في بيت والده، 7. ولكن الإله هدد وقف معه". حيث استطاع الخصم أن يقتل الملك "بَرسور" وأن يتولى الحكم مكانه لفترة من الزمن: " 9. دماراً حل في منزل والده، 10. وقتل والده برسور، 11. ثم قتل سبعين من أقارب والده....14. وملأ السجون بالسجناء، 15. وأصبحت المدن المدمرة يفوق عددها المدن المأهولة بالسكان". ولكن ابنه "باناموا الثاني" والد الملك "بَرراكب" استعان بالملك الآشوري "تيغلاتبلاصر الثالث" ودفع له الجزية، فقام بإعادته إلى الحكم: " 25. حينها والدي، أحضر (...)[45] إلى ملك آشور، 26. فجعله ملكاً على بيت والده، 27. ثم قتل حجر الدمار من بيت والده... 30. ودمر السجنون، 31. وأطلق سجناء يأدي". وظل الملك "باناموا الثاني" حليفاً للآشوريين، يقوم بدفع الجزية لهم وبالمحاربة معهم. فضمن بذلك الازدهار الاقتصادي لمملكته وكسب مكانة قوية بين الملوك الآخرين: "34. وجعلها أفضل من قبل، 35. وكثر في أيامه القمح والشعير والنعاج والأبقار، 36. وهكذا أكلت البلاد وشربت، 37. (....) الأسعار رخيصة"، 38. وفي أيام والدي باناموا كان هو يعيين أسياد القرى وأسياد العربات، 39 وكان والدي باناموا مقدراً بين الملوك، 40. امتلك والدي الفضة، 41. وامتلك الذهب بسبب حكمته وبسبب ولائه". ثم يخبرنا "بَرراكب" أن والده حارب إلى جانب الآشوريين ثم قُتل أثناء حصار الجيش الآشوري لمملكة دمشق عام 732/733 ق.م: "54. وأيضاً والدي باناماموا مات وهو يلحق بسيده، تيغلاتبلاصر، ملك آشور في حملاته، 55. وحتى سيده، تيغلاتبلاصر، ملك آشور، بكى عليه، 56. وأقاربه الملوك بكوا عليه، 57. وكل أفراد معسكر سيده، ملك آشور، بكوا عليه". ثم يخبرنا أن الملك"تيغلاتبلاصر"نقل جثمانه إلى مدينة آشور وأقام له معلماً جنائزياً: "58. وسيده، ملك آشور، أخذ (...)، 59. لتأكل روحه ولتشرب، 60. وأقام له

تذكاراً في الطريق، 61. وأحضر أبي من دمشق إلى آشور، 62. في أيامي، 63. وكل منزله بكوا عليه".ثم يشرح لنا الملك "بَرراكب" ولاءه للملك الآشوري وقيامه بإنشائه تمثالاً لوالده: "64. وأنا بَرراكب، ابن باناموا، 65. بسبب ولاء أبي وبسبب ولائي، 66. سيدي تيغلاتبلاصر، ملك آشور، جعلني أصعد على عرش أبي، باناموا، ابن بَرسور، 67. وأنا أقمت تمثالاً لوالدي، 68. لباناموا، ابن بَرسور"[46].

يعلن هنا الملك صراحةً عن استعانة ملوك مملكة "يأدي" بالدولة الآشورية للاحتفاظ بالسلطة بعد الثورة التي قامت ضدهم، ونلحظ اعتناء الملك "بَرراكب" بإظهار ولائه وإطلاقه صفة "السيد" على الملك الآشوري. ومن المحتمل أن الملك "تيغلاتبلاصر الثالث" كان قد تدخل لصالح "باناموا الثاني" عام 743 أو 740 ق.م خلال الحملة التي قدم بها إلى منطقة شمالي سورية للرد على تحالف قام ضد الدولة الآشورية تزعمه ملك أرفاد "متيع إيل/Mati'-Il".

3. ألواح الملك "بَرراكب" في الحيلانيIV والرواق الشمالي:

استمرت التقاليد السورية ذات التأثيرات الآشورية بعد الملك "كيلامو" في النحت خلال عصر الملك "بَرراكب" (733 – 713 ق.م.) وظهرت أهم الأمثلة من أعماله في الحيلانيIV والرواق الشمالي كما في الحيلاني III. وكما أشرنا آنفاً فإن الأبنية الرسمية انتظمت في قسمين، القسم الأول هو القسم المنظم حول الباحة الشمالية الغربية (وهما البناءان J وK) والقسم الجنوبي وهو أيضاً مجموعة من الأبنية المنظمة حول الباحة الجنوبية–الغربية: الحيلانيIV والرواق الشمالي الغرب، والحيلاني IIوالحيلانيIII (الشكل 10). وعلى الأغلب فإن الملك "بَرراكب" هو الذي قام بتوسيع المجمع الملكي والفصل بين قسميه الشمالي والجنوبي. حيث قام أولاً ببناء الرواق الشمالي الغربي بين الباحتين. ويتصل هذا الرواق في الجهة الشرقية مع بناء مستقل وهو الحيلاني IV. أما الرواق ذاته فهو مؤلف من ممر مسقوف بطول 30 م، تتألف واجهته الشمالية من جدار عليه ثلاث بروزات دفاعية، أما واجهته الجنوبية فهي واجهة مفتوحة على الباحة الجنوبية، ويقوم في

عرضها مجموعة من الأعمدة التي ترفع سقف الرواق. ويتألف الحيلاني IVبناء ذي المدخل عريض، يقوم عمود في منتصفه على قاعدة منحوتة بشكل سفنكس، تليه القاعة المستعرضة، وهي القاعة الرئيسة في البناء ثم القاعة الخلفية وهي قاعة أصغر مساحةً وتتصل بالقاعة الرئيسة بمدخل واحد (الشكل 10). وقد عثر في واجهة هذا البناء على عدة ألواح حجرية (أروتستات) تزين قاعدة الواجهة الشرقية وكذلك الواجهة الغربية. يظهر على إحداها الملك "بَرراكب" (اللوح رقم زنجرلي 66، انظر الشكل 11) وهو جالس على عرشه ويحمل بيده زهرة لوتس ويستقبل كاتبه الذي يحمل أدوات الكتابة بيديه. يعلو أشكال الموظف والملك سطرٌ باللغة الآرامية: "سيدي هو بعل حران، أن برراكب، ابن باناموا". يقابل اللوح 66 من الجهة الغربية على المدخل لوحٌ آخر (رقم 69)، وهواللوح الذي يظهر فيه الملك "بَرراكب" جالساً على عرشه أيضاً ولكنه في حال احتفالية، يحمل بيده كأساً وكأنه في مشهد وليمة (الشكل 12). يحمل الملك "برراكب" في كلا اللوحين بيده اليسرى زهرة اللوتس وفي كلا اللوحين يستقبل أحد أفراد البلاط ويقف خلفه تابع مع المروحة. وتظهر الخصائص الآشورية هنا في كلا اللوحين من خلال لباس الملك وشعره ولحيته. كما تظهر هذه التأثيرات خصوصاً في الخوذة المدببة ذات الكرة العلوية (كقبعة سلفه كيلامو، الشكل 7) وهي شكل آشوري للقبعات الملكية (انظر قبعة شلمناصر الثالث، الشكل 8). كذلك الأمر بالنسبة للعباءة التي يرتديها الملك فوق ثوب طويل لها طرف ينسدل فوق الكتف الأيمن وعليها طيات تبدأ من الكتف .

ومن جهة أخرى، فهناك لوحان حجريان ينسبان للملك "برراكب" وللفن السوري الذي قصد إظهار الملك بالشكل الآشوري. وهما اللوحان رقم 74 و 75 اللذان عثر عليها خارج السياق المعماري، أمام الحيلاني IV. نُحت اللوحان وفقاً للطراز ذاته،كلاهما يحملان بالإضافة إلى الأشكال المصورة نقوشاً كتابية،ومن المفترض أنهما ينتميان إلى الرواق الشمالي. يظهر الملك "برراكب" على اللوح 74 (ارتفاع 1.31 م والعرض 0.62 م)[47]واقفاً خلفه التابع مع المروحة (الشكل 13). يتجه الملك إلى اليمين وتبدو أمامه

مجموعة من الرموز الإلهية الآشورية ويقف تابع خلفه. وبجانب الملك الواقف هناك نص طويل مؤلف من عشرين سطراً كتب باللغة الآرامية (KAI 216)، ويقع النص تحت ذراع الملك الممدودة. ولقد استطاع العلماء قراءة هذا النص بشكل كامل وهو نص تأسيس بناء جديد (قصر "برراكب") الذي بُني كإضافة لقصر "كيلاموا" القديم (في الأسطر 12–20). بينما يظهر الملك على اللوح 75 وهو ملتفتٌ نحو اليسار ويحمل بيده كأس شراب (الشكل 14). وتظهر أمامه أيضاً رموز إلهية ونص آرامي من تسعة أسطر (KAI 217) ولكن اللوح مكسور في منتصف النص. ويمكن اعتبار اللوحين من حيث الاتجاه والتركيب والمضمون أنهما كانا في موضعين متقابلين على طرفي مدخل، كما هو حال اللوحين زنجرلي 66 و 69[48]. ومن الملاحظ أن هيئة الملك "برراكب" الآشورية تشهد على متابعة إرث سلفه "كيلاموا" الفني واستمرار هذا التيار مدة مئة عام.

كُتب النص (رقم KAI 216) على اللوح (74) باللغة الآرامية: "1. أنا بَرراكب، 2. ابن باناموا، ملك شمأل، 3. خادم تغلاتبلاصر، سيد جهات الأرض الأربع، 4. بسبب ولاء أبي وبسبب ولائي، 5. سيدي، راكب–إيل، وسيدي تغلاتبلاصر، جعلوني أصعد على عرش أبي، 6. واستفاد بيت والدي أكثر من جميع الآخرين، 7. وأنا ركضت مع عجلة سيدي ملك آشور، 8. بين الملوك الأقوياء، أسياد الفضة وأسياد الذهب، 9. وأنا سيطرت على بيت والدي، 10. وأنا جعلته أفضل من بيت أي ملك قوي، 11. وإخوتي الملوك كانوا راغبين في كل ما فيه خير بيتي، 12. ولكن لم يكن هناك قصراً جيداً لآبائي، ملوك شمأل، 13. كان لديهم قصر كيلامو، 14. وكان لهم قصراً شتوياً، 15. وكان أيضاً قصراً صيفياً، 16. ولكن أنا بنيت القصر"[49].

يشهد النص بشكل صريح على صداقة الملك "برراكب" مع الآشوريين وموقفه المرحب بهم، ولكنْ يُلحظ من افتتاحية النص أن الملك يعرِّف بنفسه على أنه ملك "شمأل" وليس ملك "يأدي" كما كان الملوك السابقين يعرِّفون أنفسهم في نصوصهم، كالملك كيلاموا مثلاً. فكلمة "شمأل" هي تسمية المملكة باللغة الآشورية، في حين أن

كلمة "يأدي" هي اسم المملكة باللغة الآرامية. كما أنه استخدم التعريف ذاته في النص الثاني رقم 217 (النص مكسور وغير مقروءٍ بكامله). يدل هذا النص أن الملك عُني كثيراً بإظهار ولائه وولاء آبائه للملك الآشوري [50]. ومن جهة أخرى، أطلق الملك على نفسه صفة "الخادم" للملك الآشوري، في حين أن الملك "واريكاس" في مثال مملكة "قوي" يصف نفسه أنه "ابن" للملك الآشوري (كما أشرنا آنفاً) للتعبير عن الولاء والصداقة. كما ويصف نفسه أنه "ركض مع عجلة سيده ملك آشور"، وهنا نرى أن الملك "بَرراكب" كان معنياً أكثر بكثير من أسلافه ومن باقي الملوك الآخرين في إظهار ولائه للدولة الآشورية الحديثة. وهو يشير صراحةً إلى أن مملكته ربحت وكسبت أكثر من باقي الممالك الأخرى الموالية للدولة الآشورية. وأخيراً فلا بد من الإشارة إلى أن الملك "بَرراكب"حكم مدينة يأدي بين عامي 733 و 711 ق.م، وبعد هذا التاريخ أصبحت المملكة مقاطعة آشورية خلال حكم الملك أسرحدون.

النحت والمقاصد السياسية في شمالي سورية (القرنين 9–8 ق.م):

امتازت بعض المنحوتات السوريّة العائدة للقرنين التاسع والثامن ق.م. بابتعادها عن الأسلوب السوري الكلاسيكي في تصميم الأشكال وتنفيذها، وأنها تحاكي الأسلوب الآشوري وخصوصاً في نحت أشكال الملوك. حيث عاشت الممالك السورية الشمالية تاريخاً طويلاً من الصراع مع الدولة الآشورية الحديثة، وهو تاريخ يزخر بالتدخلات والحملات العسكرية منذ بداية القرن التاسع ق.م وحتى سقوط هذه الممالك نهائياً تحت السيطرة الآشورية في نهاية القرن الثامن قبل الميلاد، ولكن هذا التاريخ يزخر أيضاً بالكثير من المعاهدات والتحالفات السياسية معها، الأمر الذي انعكس على فن النحت. ومما لا شك فيه أن بعض أعمال الفن السوري الشمالي كان قد أُستُخِدم كوسيلة للتعبير عن بعض المقاصد السياسية خلال هذه الفترة. حيث نُفِّذتْ أعمال نحت ضخمة من قبل ملوك وفناني الممالك السورية ولكنها كانت تحاكي سمات وخصائص آشورية في الأشكال المنحوتة عليها. لعل أبرزها تلك الألواح الحجرية والمسلات والتماثيل التي

نحتت عليها أشكال ملوك سوريين ولكن بثياب وهيئات تشبه كثيراً، وتكاد تكون نسخة مطابقة عن الأشكال الآشورية (خصوصاً التشبه بالملكين شلمناصر الثالث وآشور ناصر بال الثاني). إن هذه الأعمال الفنية هي أعمال رسمية نُفِّذتْ بأمر من الملوك أنفسهم على الواجهات الخارجية للأبنية الرسمية (كالألواح التي تزين مداخل القصور في زنجرلي)، وبعضها يمثل ملوكاً آراميين (كتمثال "هدد يسعي"). الأمر الذي يدل على أن التشبه بالملوك الآشوريون من قبل هؤلاء الملوك السوريين كان مقصوداً. مما يدفعنا إلى الاعتقاد أن هذا النوع من الفن قُصِد منه توضيح وإعلان غايات ومقاصد سياسية. وقد تكون هذه المقاصد بشكل عام هي التودد والتحبب للقوة العظمى التي لا يمكن درء مخاطرها، أوتفادي الدمار الذي يمكن أن تلحقه بالمنطقة (كالمشهد الممثل على مسلة تل العشارة)، أو التشبه بالملك الآشوري للحصول على الشرعية "كحاكم" محلي وللاحتفاظ بمكانته "كملك" محلي بعد دخول المنطقة عملياً تحت السيطرة الآشورية (كتمثال "هدد يسعي"). ولكن ومما لا شك فيهأيضاً أن قراءة النحت السوري الشمالي وتحليله بدقه يمكن لها أن تعكس أيضاً وبالتفصيل مسيرة العلاقات السياسية وتغيرها بين الملوك السوريون والدولة الآشورية الحديثة (كما في منحوتات زنجرلي)، حيث وضحت لنا المنحوتات تطور هذه العلاقة من الصراع والعداوة المسلحة إلى المصالحة والاستعانة بها، وإعلان الولاء لكسبها في المعارك المحلية (كما فعل الملك "كيلاموا")، الذي بدأت في عصره مرحلة خاصة من التقاليد الفنية، وهي تقاليد تظهر فيها التأثيرات الآشورية أو التشبه المقصود بهئية الملك الآشوري (كنايةً عن قبولهم كقوة عظمى صاعدة في المنطقة) في الأشكال المنحوتة، بالإضافة إلى الإعلان عن الولاء للملك الآشوري صراحةً في النصوص المصاحبة للمشاهد. وإن كان الملك "كيلاموا" هو الذي وضع أسس هذه التقاليد الفنية الجديدة فإنها استمرت بعده حوالي مئة عام. ولعل الملك "برراكب" هو أشهر من تابع وأكد هذا الأسلوب من خلال الاستمرار بإظهار نفسه على هيئة الملك الآشوري ومن خلال نصوصه الكتابية المرافقة لهذه الأشكال، حيث عرَّف

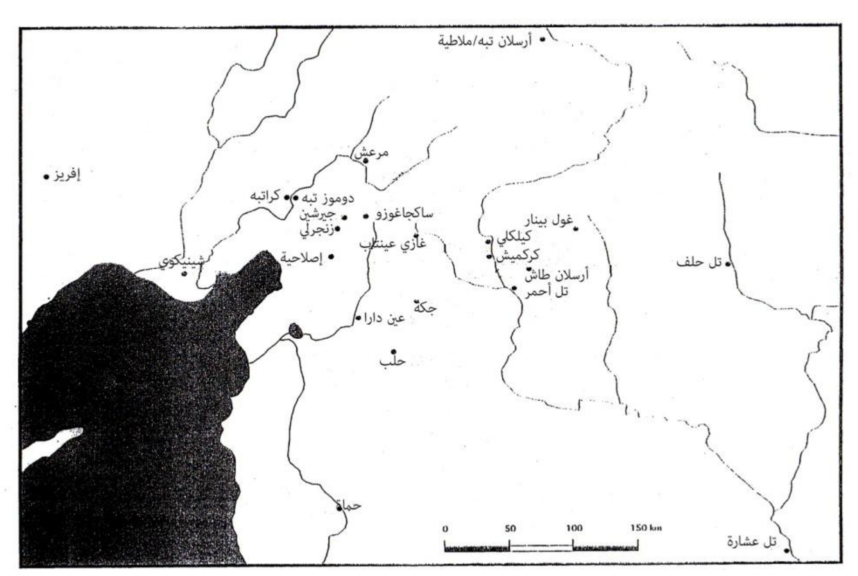
نفسه باستخدام الكلمة الآشورية لمملكته (ملك شمأل) ثم عني كثيراً بإظهار ولائه للدولة الآشورية الحديثة (كتسمية نفسه أنه خادم للملك الآشوري). ومن الملاحظ أن هذا الملك هو آخر ملوك "يأدي"، لأن المملكة من بعده أصبحت مقاطعة آشورية.

من سمات هذا الفن كما أشرنا آنفاً التشبه بالملوك الآشوريون من حيث الهيئة واللباس، ولكن من سماته أيضاً إدخال اللغة الآشورية على هذه المنحوتات (كالنص المدون على مسلة تل العشارة)، أو كتابة نصوص ثنائية اللغة (نص آشوري وآخر آرامي) على منحوتات أخرى كما في تمثال "هدد يسعي". فضلاً عن استخدام رموز الآلهة الآشورية على المنحوتات السورية، كالرموز التي يشير إليها الملك "برراكب" على الألواح الحجرية. ولقد وضحت لنا النصوص المصاحِبة لهذه المنحوتات الازدهار الاقتصادي الذي حصدته بعض الممالك السورية بعد تحالفها مع الدولة الآشورية الحديثة (الأمر الذي ظهر في نص "كيلاموا"، كما في نص "برراكب" على تمثال والده المتوفى "باناموا الثاني"). ولكن تلك النصوص وضَّحتْ لنا أيضاً الأسباب التي أدت إلى التحالف مع الآشوريين، ألا وهي الخلافات القائمة بين الممالك السورية المتجاورة. حيث استعان مثلاً الملك "كيلاموا" بالملك الآشوري ودفع له الجزية مقابل حصوله على الدعم العسكري في معركته ضد مملكة أضناوا المجاورة. فمما لا شك فيه أن دراسة هذه المنحوتات وقراءة النصوص المدونة عليها يسهم في إلقاء الضوء على جوانب تاريخية وسياسية من حياة تلك الممالك.

الخاتمة:

وضحت الدراسة الحالية أن العلاقات العسكرية والسياسية للممالك الواقعة في منطقة شمالي سورية مع الدولة الآشورية كانت قد طبعت وأثرت في فن النحت السوري خلال فترة محددة من عصر الحديد، وهي الفترة التي كانت تلك العلاقات تتراوح فيها بين الحرب والسلم. فنشأ بذلك فرع من فروع الفن السوري الشمالي في الفترة الممتدة بين بداية القرن التاسع ونهاية القرن الثامن قبل الميلاد له سمات خاصة. حيث يمتاز هذا الفن باحتوائه على تأثيرات آشورية سواء في هيئات الملوك، كما في نحت رموز الآلهة الآشورية، واستخدام اللغة الآشورية لكتابة النصوص على هذه المنحوتات. ولقد سمحت لنا هذه الدراسة بإلقاء الضوء على جزء من أجزاء التاريخ السياسي لهذه الممالك خلال الفترة التي سبقت مباشرةً وقوع سورية تحت سيطرة الدولة الآشورية الحديثة في نهاية القرن الثامن قبل الميلاد.

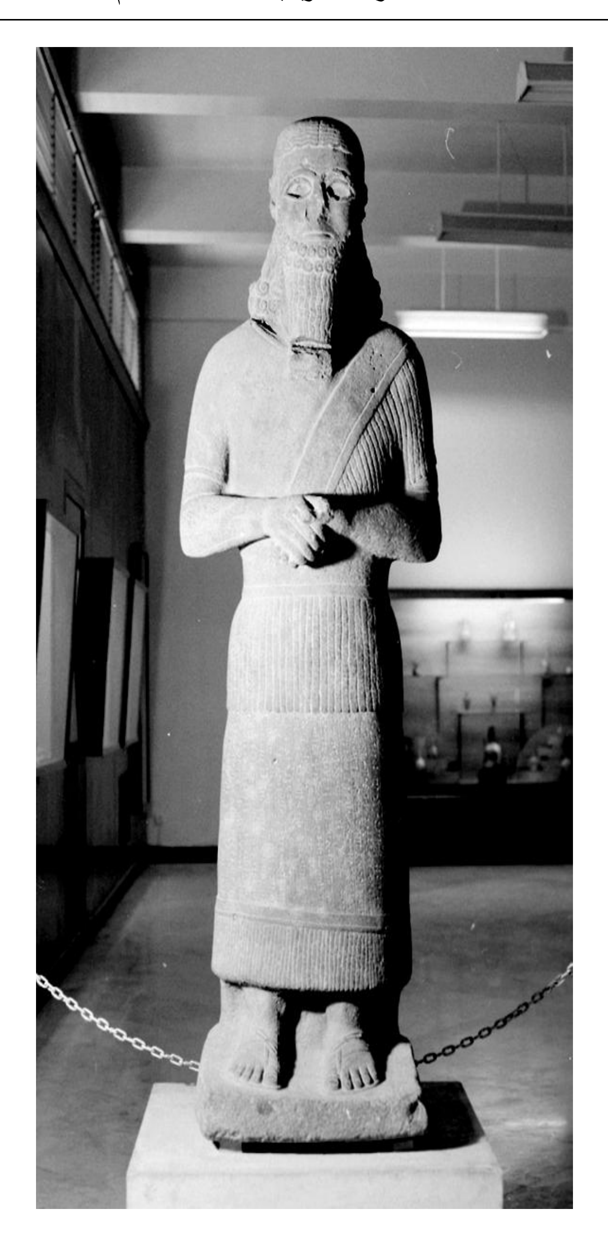
الأشكال:



الشكل (1): خريطة مواقع المنطقة الشمالية من سوريا



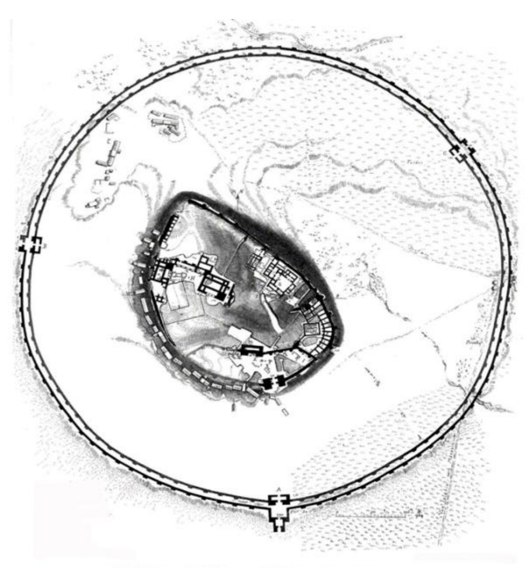
الشكل (2): مسلة تل العشارة



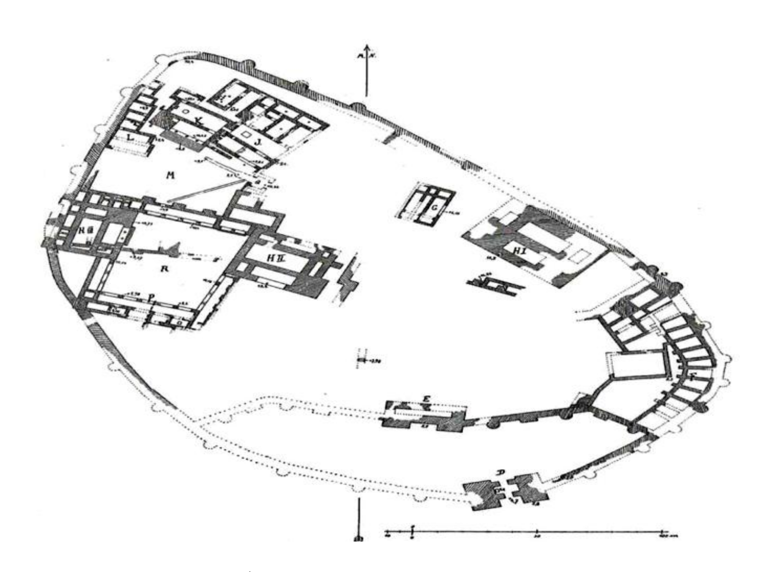
الشكل (3):مثال هدد يسعي، عن : (Dusek, J. and Mynqrova, J. 2016, fig. 1).



الشكل (4): تمثال الملك شلمنصَّر الثالث.



الشكل (5): مخطط مدينة شمأل، عن :(Tamur, E. 2017, fig. 1).



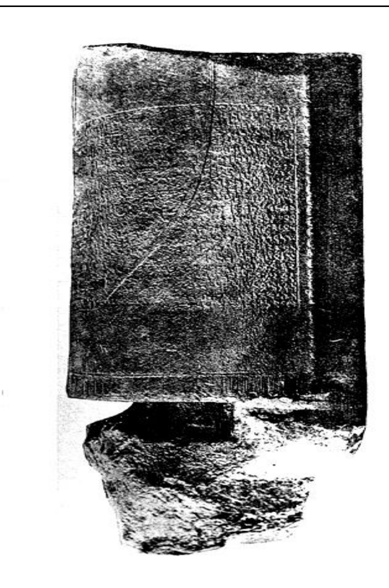
الشكل (6): مخطط المجمع الملكي في مدينة شمأل، عن : (Tamur, E. 2017, fig. 1).



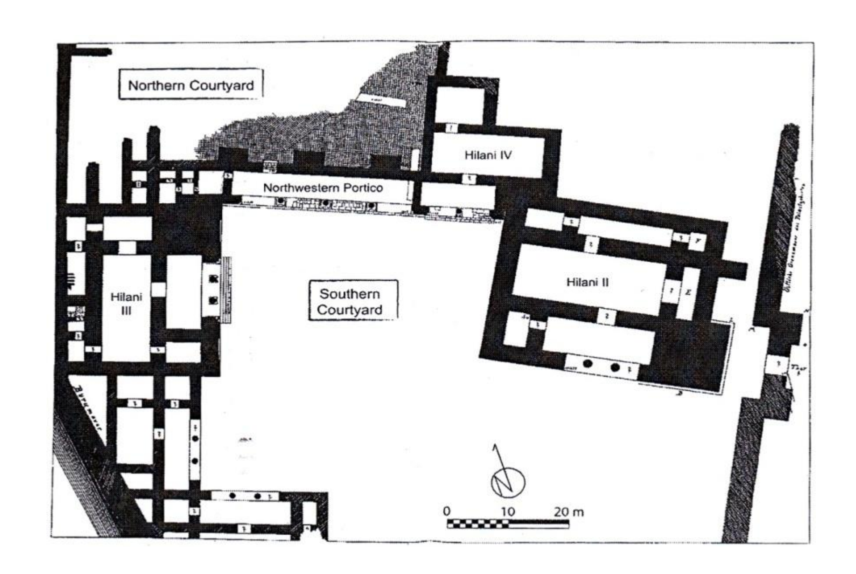
الشكل (7): لوح الملك "كيلاموا"، عن: (Donner and Röllig, 2002, pl. 27.).



الشكل(8): الملك "شلمنصَّر الثالث" من نمرود.



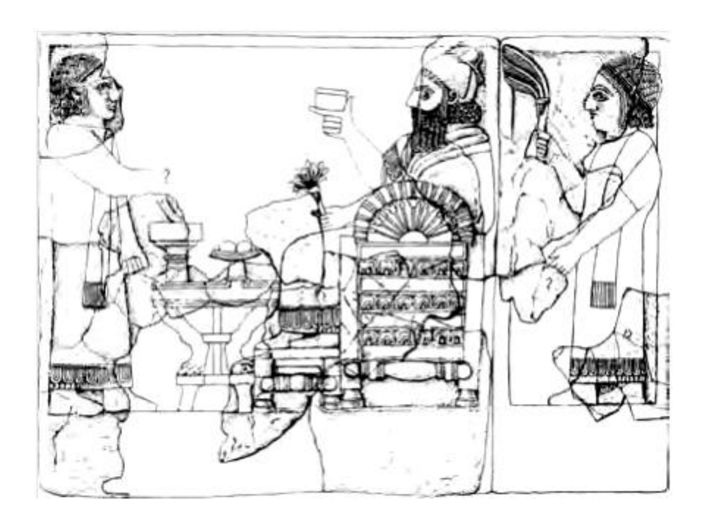
الشكل (9): الجزء المتبقي من تمثال الملك "باناموا" الجنائزي، عن : (Bonatz, D. 2000, fig. 8).



الشكل (10): الرواق الشمالي وبناء "الحيلاني IV" في شمأل، عن: (Gilibert, A. 2011, fig. 46).



الشكل (11) : لوح الملك "برراكب" رقم 66.



الشكل (12) : لوح الملك "برراكب" رقم 69.



الشكل (13): لوح الملك "برراكب" رقم 74.



الشكل (14): لوح الملك "برراكب" رقم 75.

الهوامش:

[1] ويطلق عليها أيضاً "الممالك السورية-الحثية" أو "الممالك الحثية-الحديثة" لأنها تقع في الأراضي التي كانت الدولة الحثية مسيطرة عليها خلال عصر البرونز الحديث، ولكننا نفضل التسمية الواردة في المتن (الممالك الآرامية-اللوفية) فهي أقرب وصف لطبيعة هذه الممالك ذات الهويات والخلفيات اللغوية المتعدددة (الآرامية واللوفية معاً).

[2] عثر عليها في تل آفس وهي تعود للملك الآرامي زكور ملك حماة ولعش، انظر الترجمة ومضمون النص: (Noegel, S. B. 2006,p. 307-311).

[3]جميع النصوص من تل أحمر كتبت بهذه اللغة وهي مدونة على المسلات والألواح الحجرية، انظر: (Bunnens, G. 2006).

[4]تؤرخ النقوش الهيروغليفية اللوفية المكتشفة في مدينة حماة وفي منطقتها (كمحردةوالرستنوشيزر وغيرها) إلى الفترة الواقعة بين القرنين الحادي عشر والتاسع قبل الميلاد، للتوسع حول هذه النصوص وقراءتها مترجمة انظر: (Hawkins, J. D. 2016,p. 183-190).

[5]يقع موقع كراتبة في كيليكيا الشرقية وعثر فيه على نصوص مدونة على الألواح الحجرية التي تكسو البوابة، وعلى التماثيل أيضاً، انظر: (Bossert, H. Th. 1948,p. 250-256).

[6]منها على سبيل المثال مملكة كركميش في منطقة الفرات الأوسط ومملكة ماسواري (تل أحمر حالياً) ومملكة ملاطية شمال كركميش، ومملكة كوموخ (سمساط حالياً) وجرجوم في سهل مرعش، ومملكة باتينا في سهل العمق (أو أونقي بالآشورية، عاصمتها مدينة كونولوا في تل طعينات) ومملكة أرفاد (تل رفعت حالياً) ومملكة حماة ولُعش. بينما يقع بعضها الآخر إلى الغرب من جبال الأمانوس في المنطقة الجنوبية من وسط الأناضول، وتعرف هذه الممالك باسم تابال في المصادر الآشورية (كبادوكيا). وفي منطقة كيليكية هناك مملكة أضناوا (أضنة) وتدعى أيضاً مملكة هياوا (ولكنها ذكرت باسم مملكة قوي في النصوص الآشورية) بالإضافة إلى جارتها مملكة حيلاكو.

[7]يمكن على سبيل المثال ذكر الأورتستات التي وضعها الحاكم كاتواس على بوابة المياه في مدينة كركميش وكتب على هذه الألواح نقوشاً تنسب إليه بناءها بالإضافة إلى المشاهد المنحوتة، وقد كسُتْ إحدى هذه الألواح أطراف الباب (العضائد الجانبية للباب) وكُتب عليها: "عندما بنيت قدس المعبد هذه الألواح/الأورتستات وضعتها ، هذه البوابات أنا كسيتها بالألواح". اللوح رقم (Karkamiš A11a)، انظر: (Hawkins, J.D. 2000, p. 94-100).

[8]ولقد خلد الملك الآشوري انتصاره في هذه المعركة على مسلة "كورخ" الشهيرة، انظر: (Yamada, Sh. 2000, p. 143-162.).

[9]تقع مدينة قرقر في تل قرقور على الضفة الشرقية لنهر العاصي على بعد 7كم جنوب جسر الشغور.

[10]وأقام مسلة الحدود التي دوّن عليها موقع الحدود بين المملكتين وهي مسلة بازارسيك.

[11]سيطرت على جزء كبير من سهل كيليكية وذكرت في النصوص الآشورية باسم مملكة قوي، وذكرت باسم أضناواوهياوا في النصوص اللوفية، كما ذكرت أيضاً باسم أرض الدانونيين في اللغة الفينيقية.

[12]الملك "أوريكّيUrikki" المذكور بالنصوص الآشورية، وهي نصوص تيغلاتبلاصر الثالث (744-727 ق.م) والملك سارجون الثاني (721-705 ق.م).

[13]عثر على هذا التمثالفيقريةشينيكوي (Çineköy) الواقعة على بعد 30كم جنوب أضنة. نُحت التمثال (المؤرخ بالنصف الثاني من القرن الثامن ق.م) من الحجر الكلسي وهو يمثل إله العاصفة على قاعدة من البازلت منحوتة على شكل عربة يجرها ثوران، ويبلغ ارتفاعه2.85 مع القاعدة، انظر (Tekoglu, R., *et al.*, p. 961-1007).

[14]كتبت العديد من النصوص باللغتين اللوفية والفينيقية وذلك يدل على أن استخدام اللغة الفينيقية في مملكة "قوي" وكامل الجزء الجنوبي من الأناضول كان غزيراً خلال القرن الثامن قبل الميلاد، وأن هذا الاستخدام يرجع ربما إلى القرن التاسع قبل الميلاد حيث يدل على ذلك نقش الملك "كيلاموا" في زنجرلي وهو النقش الذي سنتعرض له بالتفصيل لاحقاً.

[15]توربي، س. ج. والصواف، صبحي 1952 "لوح توكولتي-نينورتا الثاني" مجلة الحوليات الأثرية السورية 2، ص. 181.

[16]Masetti-Rouault, M.G. 2009, p. 141-147.

[17] توربي، س. ج. والصواف، صبحي 1952 "لوح توكولتي-نينورتا الثاني" مجلة الحوليات الأثرية السورية 2، ص. 184.

[18]من الممكن أن يكون هذا الرجل هو حاكم لأنه لا يلبس قبعة عليها قرون الألوهية.

[19]*Ibid*., p. 182-183; Kühne, H. 2009, p. 49.

[20]Tournay, R.-J. ans Saouaf, S. 1952, p. 169-190.

[21]Masetti-Rouault, M.G. 2009, p. 144 ; Bonatz, D. 2014, p. 231.

[22]Dusek, J. and Mynarova, J. 2016, p. 9.

[23]Orthmann 1975, fig. 3.

[24]Bordreuille, p. *et al.* 1981, p. 650 ; Bordreuil, P. Millard, A.-R. et Abou-Assaf, A. 1981 p. 640-655.

[25]Zaccagnini, C. 1993, p. 61.

[26]Fales, F. M. 1983, p.233-250.

[27]*Ibid*., p. 645-646.

[28]وردت كلمة شمأل في النصوص الآشورية، أما اسم المدينة في النصوص المحلية فهو "يأدي" وهي عاصمة مملكة يأدي الآرامية.

[29]Tamur, E. 2017, p. 24.

[30]Herrmann, V. R. p. 2019, p. 405-406.

[31]كالمسلة التي عثر عليها في موقع قرابورشلو (Karaburçlu) على بعد 5كم شمال زنجرلي.

[32]من غير المعروف تماماً متى أصبحت شمأل مقاطعة آشورية ولا كيف؟ يغلب الظن أن ذلك حصل بشكل سلمي وأنه حصل في بداية القرن السابع ق.م لأن أول ذكر لحاكم آشوري يعود لعام 681 ق.م. (انظر: Lipinski, E. 2000, p. 2444-250 ; 246). وضع اسرحدون عام 671 ق.مسلة في بوابة المدينة (البوابة D) وهي المسلة الشهيرة التي خلدت انتصاره على المصريين واحتلاله لمدينة ممفيس عام 671 ق.م، انظر:

Porter, B. N. 2000, p.143-176; fig. 14-15.

Spanlinger, A. 1974, p. 295-326.

[33]Bonatz, D. 2014,p. 210.

[34]للتوسع في التفاصيل انظر: المهدي التونسي، علا 2019، ص. 119، 125-127.

[35] إن جميع هذه الأبنية التي تشكل المجمع الملكي في شمأل (وهما البناءان J و k والبنائين 4 و2 في القسم الجنوبي من المجمع) ينتمون إلى طراز بيت حيلاني وهو طراز معماري نشأ وانتشر في شمالي سورية خلال عصر الحديد واستخدم لإنشاء القصور والأبنية الرسمية.

[36] *Ibid*., p. 212-213.

[37] Tamur, E. 2017, p. 1-72 (p28).

[38] Pucci, M. 2006, p. 169-184 ; 2008, p. 545-554.

[39] وقد ظهرت هذ القبعة أيضاً على رأس الملك برراكب لاحقاً.

[40] يعتقد بعض العلماء أن الطبقة الغنية هم الآراميون (b'rrm) أما الطبقة الفقيرة فهم اللوفيون (*mškbm*)، انظر التفسير في Lipinski, E. 2000, p. 236 ; Akurgal, E. 1968, p. 54.

[41] O'Connor, M. 1977, p. 15-29.

[42] Lipinski, E. 2000, p. 239.

[43] Bonatz, D. 2014, Art, p.236.

[44] Lawson Younger, K. JR. 1986, p.92-96.

[45] الكلمة المفقودة هنا غالباً "جزية أو تقدمة": "حينها والدي أحضر تقدمة إلى ملك آشور"، انظر: (*Ibid*., p.93).

[46] Giliber, A. 2011, p. 16.

[47] Tamur, E. 2017, fig. 18.

[48] Gilibert, A. 2011, p. 88.

[49] Younger, K. JR. 1986, p. 100-103.

[50] *Ibid*.

المراجع:

تورني، س. ج. والصواف، صبحي 1952 "لوح توكولتي–نينورتا الثاني" مجلة الحوليات الأثرية السورية 2، ص. 181–186.

المهدي التونسي، علا 2019، "التجديد والتقليد في عصر الحديد الأول والثاني: العمران في شمالي سورية (1200–700 ق.م)"، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية 1/35، ص. 111–153.

Bonatz, D. 2014, « Art », in Niehr, H. (ed.) ***The Aramaeans in Ancient Syria***, Brill, Leiden, 225-241.

Bordreuille, p. *et al.* 1981, p. 650 ; Bordreuil, P. Millard, A.-R. et Abou-Assaf, A. 1981 « La Statue de Tell Fekherye : la première inscription bilingue assyro-araméene », *Conmptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 125/4*, p. 640-655.

Bossert, H. Th. 1948 « Les bilingues hittito-phéniciennes de Karatepe », *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 92*, p. 250-256.

Bunnens, G. 2006, ***A New Luwian Stele and the Cult of the Storm-Got at TilBarsib-Masuwari***, Peeters, Louvain.

Dusek, J. and Mynarova, J. 2016, “Emergence of Authority”, in Dusek, J. And Roskovec, J. (eds.) ***The Process of Authority, The Dynamics in Transmission and Reception of Canonical Texts***, De Gruyter, Berlin, p. 9 (p. 9-40).

Fales, F. M. 1983, « Le double bilinguisme de la statue de Tell Fekhery », *Syria60*, p.233-250.

Giliber, A. 2011, ***Syro-Hittite Monumental Art and Archaeology of Performance***, De Gruyter, Berlin.

Hawkins, J.D. 2000, Hawkins, J.D. 2000, ***Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions***, vol. 1, Walter de Gruyter, Berlin.
Hawkins, J. D. 2016, « Hamath in the Iron age: the Inscriptions », *SyriaIV*, p. 183-190.
Herrmann, V. R. p. 2019, « The Reuse of Orthostates and Manipulation of Memory in the Iron Age Syro-Hittite Kingdoms" *SEMITICA 61*, (p. 399-441) p. 405-406.

Kühne, H. 2009, "Interaction of Aramaeans and Assyrians on the Lower Khabur", *Syria 86*, p. 43-54.

Lipinski, E. 2000,***The Aramaeans, their ancient history, culture, religion***, UitgeverijPeeters and DepartementOosterse Studies, Leuven, p. 236 ; Akurgal, E. 1968, The Birth of Greek Art, Translated by Wayne Dynes, London, Methuen.
Masetti-Rouault, M.G. 2009, « Cultures in contact in the Syrian Middle Euphrates valley », *Syria 86*, p. 141-147.
Noegel, S. B. 2006, « The Zakkur Inscription », in Chavalas, M.W. (ed.) ***The Ancient Near East : Historical Sources in Translation***, Blackweel, London, p. 307-311.
O'Connor, M. 1977, "The Rhetoric of the KilamuwaInscriptione", ***BASOR 226***, p.15-29.

Orthmann 1975, Der Alte Orient, Berlin.

Porter, B. N. 2000, « Assyrian Propaganda for the West, Esarhaddon's Stelae for TilBarsip and Sam'al", in Bunnens, G. (ed.) ***Essays on Syria in the Iron Age**, Peeters*, Press, Louvain, p.143-176; fig. 14-15.

Pucci, M. 2006, “Enclosing Open Spaces: The Organisation of External Areas in Syro-Hittite Architecture”, *in*Maran, J. Et al. (éds) ***Constructing Power: Architecture, ideology and social practices***, Hamburg, p.169-184.

Pucci, M. 2008, Visual Communication of Architecture: The Syro-Hittite Town of Zincirli, *in*Küne, H. et al. (éds.) ***The Reconstruction of Environment: Natural Resources and Human Interrelations through Time. Art History: Visual Communication (Proceedings of the 4th ICAANE)***, HarrassowitzVerlag. Wiesbanden, p. 545-554.

Spanlinger, A. 1974, « Esrahddon and Egypt : an analysis of the FirtIvasion of Egypt », *Orientalia43*, p. 295-326.

Tamur, E. 2017, “Style, Ethnicity and the Archaeology of the Aramaeans: The Problem of Ethnic Markers in the Art of the Syro-Anatolian Region in the Iron Age”, *Forum KritischeArchäologie 6*, p. 1-72 (p28).

Tekoglu, R., *et al.*, Tekoglu, R., Lemaire, A. Iek, I. and Tosun, A.K.2000, “La bilingue royale louvito-phénicienne de çineköy”, *Comptes Rendus des Séances de l’Académie des Inscription et Belles-Lettres 144*, p. 961-1007.

Tournay, R.-J. And Saouaf, S. 1952, “Stèle de Tukulti-Ninurta II”, *AAAS 2*, p. 169-190, pl. 1-3.

Yamada, Sh. 2000, The Construction of the Assyrian Empire: A Historical Study of the Inscription of Shalmanesar III (859-824 BC) Relating to His Campaign to the West, Brill, Leiden, p. 143-162.

Younger, K. JR. 1986, « Panammuwa and Bar-Rakib: Two Structural Analyses", *JANES 18*, p.91-103

Zaccagnini, C. 1993, "Notes on the PazarcikStela", *SAAB VII/1*, p. 61.